الذات، الكتابة، الهوية

عبد الحق لبيض

روايـة **فـراق في طنجـة*** هي الرواية الأولى للأستاذ عبد الحي مودّن الذي جاء إلى عالم الإبداع الروائي مدثّراً بتجربة ثقافية وعلمية تتحكّم فيها قيودُ العقل المتصلّبة. فالتجأ إلى منطقة الرغبة المشتهاة ليذيب الصلابة ويمحق القسوة، عبر فعل التخييل الذي لا حدّ لهذيان حريّته.

إنّ تجربة عبد الحي مودن، في روايته هذه، ملأى بأسئلة كانت مؤجّلة، فجاءت الكتابة التخييلية لاستيحاء أجوائها وإعادة صوغها في شكلِ حكايةٍ تبدأ لكي لا تنتهي، وتعلن عن بداية رحلة غير أنها لا تحدّد زماناً ولا مكاناً لنهايتها: رحلةِ بحثٍ مقلقةٍ تقوم بها الذاتُ من أجل استكشاف شكل جديد للحياة.

كيف يمكن، إذن، أن تغني، رواية **فراق في طنجة** تجربةَ الرواية المغربية؟ وما هي أسئلةُ التحوّل والمغايرة التي تطرحها مستفيدةً من تجربة صاحبها الذي جاء، كما يقول الأستاذ محمد برّادة في تقديمه المركّز لهذه الرواية، «إلى مجال الرواية المغربية من حيث لا نتوقع، حاملاً معه خبرةً أخرى، وطريقةً غير متداولةٍ بكثرة فيما ينشره الزملاء الروائيون»؟.

تشكيل البناء والدلالة في الرواية

أ ـ يمكن بداءاً الإلماعُ إلى أنّ رواية **فراق في طنجة** نجحتْ كثيراً في نسج رؤيتها بعناية وتركيز فائقين. لذلك نجدها قد عمدت إلى الاقتصاد في كلّ شيء، فنحّتْ عن عالمها كلّ ما لا ينتمي إليه، وأسقطت من حسابها كلّ ما يُضعف بنيتها ويفكّك تماسكها. وهو ما أشار إليه برّادة حيث قال: «كل ذلك، دون أن يتعدّى التلميحَ إلى التصريح، وفي اقتصاد لغويّ يضفي الدّقّة، ويَحُول دون الثرثرة والترهل».

يتوزّع الفضاءُ النصيّ على خمسة فصول تخلو من عناوين تحدّدها، غير أنها تَخضع لضابط الإيقاع الزمني الصارم الذي تتحكم فيه إرغاماتُ الزمن المرجعي. وهو ما يؤشّر، منذ البدء، على كون محكيات الرواية تتعاقب في انتظام زمني يحدّ من «الفوضى» التي قد تُحدِثها خلخلةُ نظام الحكاية وتكسيرُ تعاقبها المنتظم.

ورغم أنّ النّص يتوزّع إلى فضاءات نصيّة متعدّدة، فإنّ شخصية البطل أحمد تبقى إحدى العلامات المميّزة، إن لم نقل العلامة الوحيدة، في سبك خيوط المحكيّ وتأثيث بنائه السردي. ولهذا تبدو دراسة صورة السارد في الرواية أساسيةً لفهم طبيعة المحكي وتبدّلاته وتشكلاته، علماً أن ليست هناك، في عرف ڤلاديمير كريزنسكي «سرديةٌ أو محكيٌّ بدون سارد: ضمنيّ، معيَّن، مدمج، مستنير، عارف بكل شيء، ذاتي، موضوعي، اجتماعي، غنائي»(١). فعلاقتنا بالنّص الروائي لا تقوم إلا من خلال استحضار صورة السارد فيها، كما تشير إلى ذلك الباحثة كات هامبورغر، وهي تتحدث عن التمايز في تداول المحكيات: «ولأننا نعرف بأنّنا نقرأ رواية لا محكيّ السفر، فإنّنا لم نضع الفقرة الموصوفة في علاقة مع الكاتب من غير أن نكون واعين بذلك. نعلم أنّ الأمر لا يتعلق بتناول الفقرة من أجل حقل تجربته الخاصّة، وإنّما من أجل تجارب شخصيات أخرى. وأن نقرأ رواية، فإننا ننتظر ظهور هذه الشخصيات التخييلية، وجوهِ الرواية»(٢).

وإذا كان النقد البنيوي قد اعتنى كثيراً بالبنية السّردية، فإنّ باحثاً كڤلاديمير كريزنسكي يلاحظ بأنّ هذا الخطاب النظري قد حصر السارد داخل حقل مغلق من المفاهيم الشكلية اختزلَتْه إلى مجرد انعكاس

* ـ عبد الحي مودن: **فراق في طنجة**. الدار البيضاء: دار الرابطة للنشر، ١٩٩٥

١ ـ Krysinski (V): **Carrefours de signes,** essai sur le roman moderne. Paris, Mouton 1981, P. 103.

٢ ـ Hamburger (Käte): **Logique des genres littéraire**. Paris, Seuil, 1986 (1er ed. 1957, P. 74).

جزئي ومؤقت، بحيث أخلتِ المكانَ للمحكيّ على حساب السارد. والسارد في تعريف كريزنسكي، الذي يتجاوز الحدود البنيوية ليستفيد من معطيات الاستنوال (الهيرمينوطيقا)، هو «قناع لفظي، ضابط لضغط الكلام الاجتماعي المحوّل إلى المحكي، ويظهر سواءً كأداةٍ لمعلم أو فنانٍ، أو كمعلم لذاتهِ يكشف عن لعبة العالم. هذه الثنائية عند السارد تجعله غامضاً وتقذف به تارةً في التملُّك اللّعبيّ Ludique لفاعلٍ أو لمقرّر، وتارة داخل فلك صارم، حيث القوانين كذلك مُتصلّبة. حقل الفعل هذا، يسمح للسارد باستكمال برنامجٍ خطابي، ولكنّه بامكانه كذلك أن ينبثق صورةً ذاتيةً تغترف من تجربتها الذاتية وانتمائها إلى مجتمعية خاصّة، معيشة ومعادة سردياً»[1]. فصوت «أحمد» بهذا المعنى، هو «القناع اللّفظي» الذي نستعيد من خلاله تفاصيل رحلةٍ قصيرة إلى مدينة طنجة، قامَ بها استجابةً لرغبةٍ في نسيان إخفاقه العاطفي، بعد أن هجرتْه ماري وعادت إلى بلدها الأصلي، مجسِّدَةً حلماً خائباً هو حلم الانسجام مع الآخر الذي هو الغرب لأحمد، والشرق لماري.

ورواية **فراق في طنجة** هي رواية يرصد من خلالها عبد الحي مودّن تحوُّلات المجتمع المغربي خلال العقود الأخيرة من تاريخه المعاصر، وذلك من خلال الإمساك بتفاصيل هذه التحوُّلات المبثوثة في أحلام جيل الشباب. فالرواية، بذلك، روايةُ هموم جيل ما بعد الاستقلال ونكساته. إنّها رواية الرغبات الضائعة والأحلام المتكسِّرة، وملامسة سؤال مركزي: كيف يستطيع جيل بأكمله الخلاص من وضعيته المأزومة؟ وأعتقد أنّ هذا السؤال هو ما يحرّك عملية انبناء الحكاية في هذه الرواية المتعة.

إنّ متغيّرات الواقع الراهن سلبت الإنسانَ المغربي عاطفته وذاكرته وحلمه، وهذا ما دفع بأحمد إلى البحث عن فضاء يفضي به إلى استعادة علاقته بالكتابة/الحلم بعد أن فشل في علاقته العاطفية اللامتكافئة مع ماري:

«نظر إليك باسم بتحسّر كأنه أدرك قصدك:

ـ أليست مشكلتك أنّك لم تقوَ بعد على فراق ماري؟

ـ ماري كانت القطرة التي أفاضت الكأبة المترسِّبة منذ مدة.

ـ ولكنك كنت أكثر مرحاً وهي معك؟

ـ كان حضورها يلهيني عن مواجهة نفسي. ماري كانت مسكِّناً لعذابٍ تأكدتُ أنه دائم بعد فراقها» (ص ١٨).

وتتجسّد تفاصيلُ كلّ هذه المتغيرات في بَنية سردية تحتمي بفعل الكتابة أفقاً لإعادة تشكيل العلائق المندثرة، ولمِّ شتات ذاكرة متشظّية، والخلاص من ارتباكات الحاضر وتعقيداته. وتنفتح الرواية على متوالية سردية تحكي تجربة السارد، ومن خلاله «الكاتب الواقعي»[2]، مع الكتابة التي يعيد من خلالها صوغَ العلائق والتقاط التفاصيل الهاربة عبر التواءات اليومي وارغامات متطلباته.

ففي الفصل الأول يطالعنا صوتُ الشخصية الرئيسية «أحمد» ليخبرنا بقيامه برحلة إلى مدينة طنجة. «هذا بحرُك لبضعة أيام، فلتملأ صدرَك بنسيمه، ومقلتَك بزرقةِ موجه، عساك تستردّ شجاعةَ مواصلة العيش بعد أن هدّتك خيبتُك في وهم السعادة المفقودة» (ص ٨). ويمكننا اعتبار هذا المقطع السردي بمثابة تمهيد يجدّد مضمون الحكاية وزمنها كذلك. فمضمونها متمثّل في رغبة «أحمد» الملتاعة في البحث عن سبيل جديد للحياة، بعد عواصف الخيبة التي هاجمتْ حلمَ السعادة الذي كان يتدثر به إلى جانب «ماري»؛ وزمنُها محدّد بدقّة في «بضعة أيام»، وهي، بالتحديد، المدّة الزمنية التي أقامها «أحمد» بطنجة، وهي كذلك المسافةُ الزمنية التي تستغرقها أحداثُ الرواية. وتنتظم هذه الأحداث عبر الوعي المركزي لشخصية «أحمد» الذي بفضله، كذلك، تنتظم الحوافزُ المؤطِّرة للوحدات السردية والمراقبة لتحوُّلاتها في ثيمات خاصة، لتستكمل ـ عبر تطوّر هذا الوعي السردي، في مسارات سردية ـ رحلةَ بحثٍ مقلقةً عن شكلٍ لاستمرار الحياة، يعيد للذات توازنها وحميميتها مع كينونتها الخالصة.

ب ـ تنبعث الحكاية في **فراق في طنجة** من بؤس السؤال الذي يلحّ على إيجاد مخرج للأزمة. وهذا السؤال، في رأينا، هو الذي يحدّد هوية البطل، والشخصيات الأخرى في الرواية، في رحلة البحث الجماعية عن هذه الحياة الجديدة المرغوب فيها، عبر فعل نسيان علاقات ممتدّة في الزمان تستحضرها

١ ـ كريزنسكي: المرجع ذاته. ص ١٠٤

٢ ـ Lintvelt (Jaap): **Essai de typologie narrative, le "point de vue" théorie et analyse.** Paris. José Corti, 2ème édition, 1989, P. 16.
ويعرّف لينتفلت «الكاتب الواقعي» Auteur Concret بأنه «المبدع الواقعي للعمل الأدبي، يوجّه بوصفه مرسِلاً رسالةً أدبيةً إلى قارئ واقعي هو المرسَل إليه أو المتلقي.

عبد الحق لبيض في الوسط والى يمينه عبد الحي مودن ونجيب العوفي

الذات لتلغيها؛ وهي بالنسبة لأحمد علاقته بالفتاة الغربية التي استكان إلى دفئها الخادع، وآمن بامتلائها المزيّف، إذ ما يلبث أن يواجَه بهول الواقع حين تغادره، لتنكشف أمامه الحقيقةُ عاريةً في وطن يشعر فيه الإنسانُ الذي يعيش بدون وهم، بغربة قاهرة: «ولكن، ماذا كان باستطاعتي أن أفعل وأنا أشعر بالغربة القاهرة في وطني، وفي جسدي، ولم أجد الدفء الا في جسدك؟» (ص ٨).

إنّها علاقة الرَّجل الشَّرقي، الذي تربّى في قبو الحرمان والكبت والخنوع، بالمرأة الغربية التي يبحث، من خلالها، عن هوية ضائعة عبر ربط علاقة مستحيلة لن تزيده إلا خيبة وحسرة. «ماري، ماري؟ كم تحسَّرتُ منذ رحيلك على خيبتي في تحقيق السعادة التي كنّا نبحث عنها معاً طيلة العشر سنين...» (ص١). وفي مقابل هذه العلاقة اللاّمتكافئة، نجدنا أمام علاقة محكومة بضوابط مغايرة تتخلّق فينا يومياً في صور متنوعة: علاقتنا بكل موروثاتنا، ويجسّدها عبد الحي مودن في علاقة «أحمد» بأبيه، وهي علاقة تصادمية بين وعيين مختلفين محكومَيْن بلقاء ممتدّ في الزمان والمكان: «هوذا أنت، حيّ لا تموت، رغم التّراب الذي يغطّيك ثلاثين سنة، أو مائة أو لعلها ألفاً، راقد كأنك واقف، نائم كأنّك مستيقظ، على وجهك مسحةُ ابتسامةٍ كالغضب، وشفتاك جامدتان تسبِّحان كلاماً لا ينتهي، وعيناك خلف جفنيك المطبقين جاحظتان تراقبان كل الحركات والسكنات. وكيف كان لي أن أعرف أنّي بهروبي منك لن أهرب إلاّ إليك. وبابتعادي عنك لن أزداد إلا قرباً منك، وبثورتي سأقتفي آثار خطاكَ، كأنّي لست سوى عبدٍ لسلالتك التي لم تكن أنت إلا عبداً لها». (ص ٨٤).

وبين هاتين العلاقتين (علاقة أحمد بماري، وعلاقته بأبيه/ماضيه وتراثِهِ) تتشكّل علائقُ متعدّدةٌ ومتباينة تحكمها الصدفةُ حيناً، كما تحكمها امتداداتٌ زمنية كعلاقة «أحمد» بطالبته المجدّة فاطمة التي أمست تبيع جسدها لتعيل عائلتها، وعلاقته بمريم التي أحبّها غير أنّها لم تكن تبادله هذا الحب، لأنّها كانت مسكونةً برغبة الفرار والعبور إلى الضفّة الأخرى، مسكونةً بحبّ مفقود وألم عميق يعتصر دواخلها:

«وأنت تتحدّث كسليم وخالد، وكالرجال جميعاً، تبحثون عن إلهام لإبداعكم، عن واحة لكوابيس وحدتكم ويأسكم، عن مطيّة تركبونها لتحقيق أرباحكم وأحلامكم(...)

ـ والجريمة؟

ـ وقهقهت:

ـ الجريمة! استيقظْ يا أستاذ، أنظر حولك. العالم كلّه جرائم. إنّها الغاب يا أستاذ. ليس هناك من منطق إلاّ منطق الغاب.

ـ وماذا ستفعلين الآن يا مريم؟

ـ الليلة سأعبر، سأركب القارب.

ـ مريم أرجوك لا تفعلي، لقد جرّبتُ الضفّة الأخرى، إنها ليست سوى بريق خادع، ثقي بي، لقد جرّبت.

ـ ولكنّي سأعيش تجربتي بنفسي. قالت، وهي تضع حداً للكلام». (ص ٧٧ ـ ٧٨)

هذه العلائق والمواجهات هي ما يلخص المادة الحكائية التي تتأسس عليها الرواية ويؤطِّر إيقاعها وتواترها الجمالي. إنّ شخصية أحمد هي من نوع البطل المضاد الذي يعمد إلى الكشف عن أسراره وحقائق ذاته دون مواربة أو اختفاء وراء الترميز والانزياح. ويحكم السردَ في الرواية تعدُّدُ الضمائر وتنوعها: ضمير الغائب، وضمير المتكلّم وضمير المخاطب. غير أنّ هذه الضمائر تظل مجرّد تنويعات لصوت سردي واحد هو صوت «أحمد»، الذي يسعى من خلاله الروائي عبد الحي مودن إلى استعراض عوالم عديدة ومتنوعة: عوالم تتعلّق بالحياة الخاصة لأحمد، وعوالم تتداخل فيها حيواتُ شخصياتٍ أخرى يتعرّف عليها أحمد في فضاء طنجة الملتهب بسعير التناقض والقلق.

ورغم تعدُّد الضمائر وتنوّعها في سياق الحكاية، فإننا نجدنا دوماً أمام ازدواجية في شخصية «أحمد» السارد الجواني[1] فهو: «سارد (أنا السارد) Je narrant، يقوم بسرد المحكي، وهو في الوقت ذاته شخصية (أنا المسرود) Je-narré إذ يقوم بدور داخل أحداث الحكاية»[2]. فشخصية أحمد السارد توجد في مستوى حكائي أوّل أي: الخارج حكائياً Extradiégétique[3]، وإما الأحداث التي يحكيها، والتي هي موضوع السرد، فتوجد في مستوى أدنى أي: الداخل حكائياً Intradiégétique، وهو ما عبّر عنه جيرار جونيت بكون «كلّ حدث يُحكى بواسطة محكيٍ إنّما له مستوى حكائي أعلى من المستوى حيث يتموضع الفعل السردي المنتج لهذا المحكي»[4].

فالشخصيات التي نصادفها في الرواية، والتي تنتمي إلى حاضر الحكاية (عبد اللّه، فاطمة، خالد، مريم، أحمد ماسح الأحذية، فرانكو، سليم)، تنحصر معرفتنا بها في حدود ما يقدِّمه السارد عنها، وفي حدود ما ينقله ويقدّمه من خطابات غير مباشرة أو مباشرة صادرة عنها. فشخصية أحمد هي صورة ذلك السارد الذي قال عنه كريزنسكي «يمكنه أن يكلِّم الآخرين ولكنهم ليسوا ساردين مساوين للسارد ـ السلطة المركزية». فرغم أنّ السارد «أحمد» كان يفسح المجال للشخصيات بالكلام من خلال حوارات عديدة، إلاّ أنّنا نعتقد بأن المتن الحكائي في رواية **فراق في طنجة** كان بالإمكان أن يغتني أكثر بوجود ساردين آخرين لهم السلطةُ ذاتُها التي للسارد الأول في اختلاق حيواتهم الخاصة والحكي عن مصائرهم وعلائقهم في غياب نسبيّ لسلطة السارد المركزية. وهو ما أثّر بالفعل على البناء الحكائي في الرواية الذي كان يفترض تعدداً نظراً لتعدد المواقف والرؤى التي تضجّ بها الرواية. إنّ مركزة خيوط الحكاية في يد سارد واحدٍ ألغى كل امكانات التعدُّد في الرواية، فجعلها تنحو منحًى پوليفونياً، وأضعف النسيج الحكائيّ في الرواية. فإذا كانت رواية **فراق في طنجة** هي رواية جيل بأكمله فإنها لم تنجح في توزيع الأدوار بشكل يسمح بإفراز مكوّنات هذا الجيل بكل هواجسه وأحلامه ولغاته. وهو ما يجعل من هذه الرواية روايةً متخلِّفةً عن مسار التجربة الروائية المغربية التي تجاوزت اللحظةَ المونولوجيةَ المتمسكة بالقواعد والمحافظة على الانسجام، إلى اللحظة البوليفونية التي تتداخل فيها المواقفُ والمواقعُ واللُّغات وتنفتح على النسبيّ واللامتوقع. ومن أجل أن يكسِّر الكاتبُ عبد الحي مودّن رتابَة السَّرد ذي الصوت السردي الواحد، فقد كثّف من توظيف الحوار حتى لا تكاد صفحةٌ من صفحات الرواية تخلو منه. والحوار، بحسب ميرسي[5]، هو مجال «للأنشطة اللُّغوية، ويستند في انبنائه على المحافل السرديّة حيث تظهر القدرات الجدلية الخاصة بالشخصيات للتعبير عن رؤيتها للعالم ضمن سياق ايديولوجية النص». وتبقى الحوارات، في نظر ميرسي، «مرتبطة بالسياق الخارج عن النصّ، وهو السياق الذي يفرض شروطاً محدّدة للتداول ويتميّز بخصوصيات معيّنة في انبنائه، وهو ما يسمح للكلام الروائي بأن يكون ملتقى للشفوي بالمكتوب. فالكلام المكتوب يمثّل مزجاً كلياً بالنّسق الحواري اليومي كما يعمل على إنتاجه».

١ ـ Genette (Gerard): **Figures III**. Paris, Seuil, 1972., P. 252. يميّز جيرار جونيت في هذا الإطار بين نوعين من المحكي: الأوّل حيث السارد غائب عن الحكاية التي يحكيها، والثاني حيث السارد حاضر كشخصية في الحكاية التي يحكيها. أما النوع الأول فيسميه البراني حكائياً hétérodiégétique، في حين يطلق على النوع الثاني مصطلح الجواني حكائياً homodiégétique.

٢ ـ نفسه ص ٢٥٣.

٣ ـ يحدّد جيرر جونيت المستوى الخارج حكائي في اطار المستوى الأوّل للحكاية، أما ما يوجد من أحداث داخل هذا المستوى الأوّل فيسمّى بالداخل حكائياً Intra-diégétique (جيرار جونيت: المرجع نفسه من ٢٣٨).

٤ ـ جيرار جونيت، المرجع نفسه ص ٢٣٨.

٥ ـ Gillianlane Mercier: **La parole Romanesque**. Paris - Khncksieck, 1989.

واعتماداً على هذا التصوّر الذي يغني، إلى حد كبير، التصوّر الباختيني للپوليفونية ويدعّمه بضوابط إجرائية أكثر ملاءمةً لفهم طبيعة الكلام في الرواية، نودّ أن نتساءل عن طبيعة اشتغال المكوّن الحواري في رواية **فراق في طنجة**: هل يخدم الحوارُ حقيقةَ التعدد اللُّغوي في النَّص أم يَرِدُ كَتنويع، فحسب، للسرد يهدف من خلاله الروائيُّ إلى رفع الملل عن القارئ أثناء استرساله في قراءة المقاطع السردية؟ ومن خلال قراءتنا الفاحصة لاشتغال مكوّن الحوار في الرواية تبيّن لنا أن عبد الحي مودن تعامل مع المكوّن الحواريّ في شكله الكلاسيكي النّمطي، بحيث جاءت الحواراتُ لتخدم عمليةَ التواصل في الرواية، دون أن تتجاوزه إلى المراهنة على اللّعب الجمالي لتمفصل الحوارات داخل المتن الحكائي. وهو ما يفسِّر، بالاضافة إلى ما سبق، عدمَ اكتراث عبد الحي مودّن بالاشتغال الواعي والعميق على مكوّن اللّغة في هذه الحوارات. فلغة الحوارات جاءت، هي كذلك، نمطيةً ومتشابهة رغم اختلاف وضعيات الشخصيات وتنوع أوعائهم ومصائرهم. فلغة فرانكو والطفل ماسح الأحذية والماضري بائعة الخمر تشبه في تركيبها وبلاغتها لغةَ سليم الفنان ولغةَ فاطمة المتعلّمة ولغةَ أحمد الكاتب والمثقف.

وبهذا الاستنتاج نصل إلى نقطة أخرى تتخلّف فيها **فراق في طنجة** عن العديد من الروايات المغربية التي كان اشتغالُها الأساسيُّ على اللّغة وتفجيرها من الداخل، كروايات محمد عزّ الدين التازي وأحمد المديني وعبد القادر الشاوي ومحمد برّادة في روايته الأولى **لعبة النسيان**[1].

ويظلّ الحوار في رواية **فراق في طنجة** موجّهاً من طرف أحمد، يضبطه وفق رغباته الخاصّة وقناعاته المسطّرة سلفاً. إنّ صوت أحمد هو الصوت الذي يصف ويؤهِّل ويأمر ويسأل ويعلّق... إنّه الصوت/السلطة، لكن ليس السارد العليم بالمعنى الكلاسيكي. فالسارد أحمد الذي ينوّع في الضمائر إنّما تنحصر معرفته بمصائر الحكاية وأحداثها، فيما تعرفه الشخصيات الأخرى: فهو يفاجأ بمعرفة حقيقة شخصية فاطمة كما يفاجأ بها القارئ، كما أنه كان يجهل غرض مريم من تقرّبها منه إلا حين وقوع الجريمة. أنه تائه مثل الجميع: «تلقتني شوارعُ طنجة ووجوهها بدون اكتراث، كأنّي أصبحتُ واحداً من رجالها ومن بناياتها المتراصة الصامدة في وجه البحر والشّركي والجرائم...» (ص ٩٤). وبهذا المعنى تخرج رواية **فراق في طنجة** عن «نمط الرواية العقدة ـ الحلّ، أو رواية الشخصية البطلة»، إلا أنها تبقى مع ذلك «رواية القصّ من موقع، من موقع لا تحدّده دوافعُ العقدة الهادفة إلى موعظةٍ أخلاقية معيّنة أو الوظيفة الدلالية للبطل النموذج. إنها رواية الكتابة باعتبارها شاهداً على ما يجري في الواقع من تحوّلات وتغيّرات. وهي جزء من إشكالية عامّة، وليست حلاً لأزمة أو تغييراً لظرف اجتماعي. ولفهم هذه الوظيفة الخاصّة بالكتابة يمكننا الوقوف عند الصفحة الأولى لنؤكد بأنها حقلُ استثمار دلالي بتعبير جورج ماري، تتضمّن إحالات إخبارية غالباً ما يتمّ الكشف عنها في الصفحات الأخيرة من الرواية: «ما إن أحسستُ بتجاوب نظرتك مع خواطري المترددة، حتى وجدتُني أنجرّ إليك باندفاع ظننته هاجَرَ الجَسد إلى الأبد، أو طوّقَتْه قيودُ العقل التي أكسبتها السنون صلابةً وقسوة، أو ذاب في قعر الذاكرة» (ص ٧).

فالفقرة السردية تصف لحظة اكتشاف العلاقة الجديدة مع الكتابة، بعد فراق طويل فرضَتْهُ شروطُ التفكير العقلي. إنّ هذا المقطع السّردي محمّل بالعديد من الإحالات الإخبارية التي ستجد تمفصلاتها في الصفحات اللاحقة من الرواية. فبعد هذا المقطع السّردي سنكتشف أنّ «أحمد» كاتبٌ قَصَدَ طنجة وهو يحمل معه آلته الكاتبة (ص ٩). كما ستدخل شخصيةُ «أحمد» في حوار مع كل من «مريم» و«سليم» حول الكتابة ووظيفتها. وسنكتشف، من خلال هذا الحوار، بأنّ السارد منشغل بالبحث عن الصياغة النهائية للتعبير عن أمور عديدة تتشابك داخله. وسنعرف في النهاية شبهِ البوليسية أنّ «الكوميسير» يطلب من «أحمد» أن يكتب كل ما حدث: «أستاذ أحمد أعرف أنك متعب، ولذلك لن أحتفظ بك. لكنْ يجب أن تعدني أن تكتب كلّ ما حدث، وتبعثَ لي به في أقرب وقت. وأعدك بأنّي سأعمل ما في وسعي لمساعدتك. ثم [قال] وهو يصافحني مودّعاً: تذكر. كلُّ ما تكتب سيصبح وسيلة إثبات» (ص ٩٥). وهكذا فقد صارت الكتابةُ في رواية **فراق في طنجة** وسيلةً لإثبات فظاعة هذا الواقع ومرارته. وهي كذلك وسيلة للبحث في أوضاع الذات والكشف عن أسرار هويتها. لم يبق هناك من شيء سوء الكتابة كمنفذ للخلاص من عذابات الذات واهتزاز يقينياتها ومواجهتها لخيباتها المتكرّرة.

إنّ ما يثير في هذه الرواية هو أنها تقوم، في تقديم حكايتها، على مبدإ الصوغ السردي الذي يجمع الهمّ

١ ـ غير أنّ هذا لا يمنعنا من القول بأنّ ما سطرناه من ملاحظات بشأن اشتغال مكوّن الحوار في رواية **فراق في طنجة** يمكنه أن يطول العديد من التجارب الروائية المغربية الأخيرة والتي تبقى ـ رغم ما حققته من رهانات المغايرة والتحوّل ـ غير قادرة على استثمار مجالات اللّغة المتعددة والمتنوّعة التي يضجّ بها المجتمعُ المغربي. وهذا ما دفعنا في دراسة سابقة حول «شعرية الكلام في الرواية المغربية» الى استنتاج مفاده أنّ «الرواية المغربية لم تنتبه الى اشتغال المكوّن الحواري داخل شعرية النّص الروائي، فظل هامشيّاً وثانوياً. فالعديد من الحوارات، في جملة روايات مغربية، تظلّ كلاسيكية محافظة على تناسقها الخارج عن النصّ، محكومةً بخلفية المرجع الواقعي للكلام اليومي(...) ويمكن القول بأنّ الرواية المغربية، وإن كانت تسعى الى استثمار مكوّن الخطاب المباشر، فإنّ الطابع السيرذاتي، الذي يسيطر على العديد من هذه الروايات، يعوق تأسيس پوليفونية نصيّة حقيقية يساهم فيها المكوّن الحواري». راجع عبد الحق لبيض: «شعرية الكلام الروائي»، ضمن كتاب **الرواية المغربية: أسئلة الحداثة**. الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٩٩٦، ص ١١٨.

اليومي للذات بالهمّ الاجتماعي والإنساني. لهذا يلجأ «أحمد» إلى الارتكاز على تنوع الخطابات: الخطاب المباشر وغير المباشر لكلام الشخصيات، وعلى التأمل والمونولوج والتماثل القائم على فعل التداعي، بين لحظات راهن الحكاية واللحظات المنفلتة أو التي تراهن على الذاكرة لاستجلاء قسماتها المتناثرة.

ففي الفصل الأول، يضعنا السارد أمام منطلق الحكاية، فيدعونا إلى مصاحبته في رحلة الاستكشاف: استكشاف خيبة الذات وعبثية العالم من حولها. وعبر توالي المتواليات السردية تنكشف أمامنا لعبةُ جذب القارئ الذي يصير واحداً من الشخصيات المتنوعة في هذه الرواية. فما يهمّ الكاتب عبد الحي مودن هو راهن الإنسان المغربي الذي يعيد تمثل الماضي في شكل شذرات تقوم فيها الذات بوظيفة إعادة تأثيث علاقة «أحمد» بماضيه وحاضره. لنقرأ هذا المقطع السَّردي الذي يجمع بين راهن طنجة وماضي الطفولة من خلال توظيفِ استرجاعٍ بعيد المدى: «من نافذة الغرفة ظهرت شمس المغيب تتدلّى تجاه البحر الساكن، وتغلِّف الماءَ وبنايات المدينة والفنادق بلونٍ ذهبيٍ شاحب. وحَلّقتْ طيورُ البحر في كلّ الاتجاهات كأنّها تقاوم إلى آخر لحظة عودة المساء [...]. في مثلِ هذا الوقت، كنتَ تصعد إلى سقف البيت العتيق، تراقب الجبال التي كانت حدودَ عالم طفولتك، عاليةً من كل الجهات، تلامس الطبقةَ الأولى من السماوات السبع التي تنادي خيالك الحالم لِتَلْمَسَها بكفّك الصغيرة» (ص ١٥). ويمكننا أن نمثّل كذلك بالمقطع السَّردي الذي يخبرنا فيه السارد بتعرّفه على «الماضري» ودخوله إلى بيتها. فهذا الحدث استدعى، من خلال استرجاع متوسط المدى، حدثاً وقع لأحمد حين ولوجه للمرة الأولى بيوت الدعارةِ لاختبار رجولته: «أدخلتني المرأة التي فهمتُ أنّها الماضري غرفةً مستطيلة مقفولة النوافذ، يملأ الفراش كلّ جنباتها، وتغطي أرضها زريبةٌ بكل الألوان وتفوح في جوّها رائحة الجاوي» (ص ٥٠). وفي المقطع الاسترجاعي نقرأ: «'ما لك ترتعش كالطفل'؟ صاحت العاهرة مستهترةً ورائحة سجائر كازاسبور تفوح من فمها الواسع. ازددتَ اضطراباً فانتصبتَ واقفاً وأنتَ تجول ببصرك في الغرفة باحثاً عن سروالك، بينما هي ظلّتْ ممتدةً على الفراش، نصفها الأسفل عار. ثم قالت بدون أن تتوقف عن الضحك: 'لا تقلق فالتجربة الأولى تفشل دائماً'» (ص ٥١).

واعتماداً على هذه المعطيات وغيرها ممّا لا يسع الحيّز لذكرها برمّتها، يمكننا الاستنتاج أنّ الاسترجاعات الواردة في الرواية تتمّ كلّها وفق صيغة التداعي والتماثل بين راهن الحكاية وماضي الشخصية المحورية؛ وهو ما يؤكد تأسيس رواية **فراق في طنجة** على مبدإ التناظر بين زمنين متقابلين هما حاضر المحكي وماضي المحكي. وتساهم الرحلة بدور أساسي في تشكيل ملامح الزمن في الرواية، وذلك من خلال المقارنة بين زمنين، وبالتالي بين محكيين، متلازميْن ومتعالقيْن يؤسِّسان معاً للخط السَّردي العام في الرواية ونعني بهما:

١) **محكي مغامرة الذات**: هذه الذات التي تبحث عن كينونتها وتتساءل عنها منذ اليوم الأوّل من أيّام الرحلة القصيرة إلى طنجة. وجلّ الروايات التي تتخذ من الرحلة أفقَ اشتغالها الثيماتيكي والفني، تَكُون هذه الرحلة بالنسبة إليها بمثابة رمزٍ للتخلص من قبضةِ زمنٍ مرفوض، والرغبةِ في القبض على زمن مأمولٍ وبديلٍ يمثّل المكانُ المرتحَلُ إليه تكثيفاً رمزياً: «هذا بحْرُكَ لبضعة أيّام. فلتملأْ صدرَك بنسيمه، ومقلتيك بزرقة موجه عساك تسترد شجاعةَ مواصلةِ العيش بعد أن هدّتك خيبتُك في وهم السَّعادة المفقودة...» (ص ٨)؛ «مرحى فهذه أغلال الماضي تتبدّد من تلقاء نفسها بلا مقاومة ولا عناء كالبنايات البالية إذ تتداعى بفعل الزمن. وها هو الصدر ينفث أثقاله ويتنفّس هواء الأمل ملءَ الرئتين والقلب، وهذه مريم إلى جانبي، كأنّي لم أكن أنتظر إلاّ هي، منذ مدّة تبدو الآن عمراً» (ص ٦٨).

٢ ـ **محكيّ استجلاء الماضي**: يتمّ عبر الاسترجاع الحتمي لصورة الماضي القابعة في ركنٍ معتمٍ من أركان الذات القلقةِ، فينتج عن ذلك تمزُّقٌ يعشش في دواخل الذات فيجعلها مجزأةً بين وعي متحرّرٍ ومنطلق في بحث شغوف عن أفق الممكن حيث تتمكّن الذاتُ من معايشة رغباتها المكبوتة والمقموعة، ووعيٍ رافض للماضي أو محاكمٍ لأحداثه باعتباره رمزاً للحرمان والخنوع.

والصراع مع الماضي في رواية **فراق في طنجة** يبدو من خلال معايشة الشخصية المحورية «أحمد» ومن خلالها شخصيات الرواية جميعها لواقعها اليومي الملفوف بالغموض والمنفتح على كلّ

الاحتمالات المستسلمة للدمار والعبث. فالماضي في الرواية «ليس متماسكاً أو موضوعياً ضرورةً، بل هو زمنٌ شخصي يعاد تكوينه في ضوء نظرة اللحظة الحاضرة». وهو ما جعل الزمن في الرواية زمناً حتمياً «يتحرّك بميكانيكية قاسية لكنّها خالية من ذلك التنوُّع والثراء الأسطوري والأسلوبي»[1].

وفي رحلة الكشف والاكتشاف التي يقوم بها «أحمد»، سيصادف ماسح الأحذية، الذي سيكون المعبر الذي تمرّ فيه شخصية «أحمد»، ومن خلالها القارئ إلى «الأحياء الخلفية» لمدينة طنجة التي تبدو فيها «جبال أوروبا واضحةً قريبةً على ممد اليد» (ص ١١)، والتي لن تستقر في «قعر الذاكرة» ولن تتيه «في سطور مسوّدة مهملة»، وإنما ستكون شهادةً على ميلاد وعي جديد بالذات والعالم من حولها: «دخلنا الحي من أزقته الضيّقة الملتوية، ورائحةُ المجاري العفنة تخنق الأنفاس وصياحُ الأطفال والديكة والراديو تملأ الأذن. هوذا العالم الذي طالما اعتبرتُه منبعَ الغد الباسم. وأشعر بدفء يسري في الجسد، لا أعرف مصدره، ربما هو الإعجاب بتعلّق النّاس الشديد بالحياة، رغم قساوتها الفظّة» (ص ٤٨). وتبدو طنجة في رواية **فراق في طنجة** مَعْبراً للموت والضياع ومستودعاً للجثث التي لفظها بحرُ الشمال بعد أن ضاق بها هواء الجنوب: «سمعتُ صوتاً يقول إنّ الميت كان مع مجموعةٍ حاولتِ التسلل إلى إسبانيا فغرق مركبهم. دقّقت النظر في وجه الميت فإذا بجحري العينين ثقبان غائران لا أثر للمقلتين فيهما. أدرتُ وجهي متقززاً، وركضت مُبْتعداً عن الحلقة وأنا أحاول عبثاً حصر القيء الحامض الذي اندفع خارجاً من أمعائي. وعندما كنت أرشّ رأسي بماء البحر كنت أحسّ كأنّ كفّي مليئة بحفنات مقلِ عيونٍ مهترئة، فيزداد القيءُ اندفاعاً» (ص ٢٧).

وطنجة هي مغامرة الرحلة القاسية إلى الضفّة الأخرى من أجل البحث عن قرار وعن مستقبل، بعد أن ضاق الوطن برغبات أبنائه في العيش بكرامة. إن طنجة ملجأ لجيل هدَّتْهُ خيبة الأمل في مستقبل باسم، فطغى عليه الإحساسُ بعبثية الوجود والعلائق في واقع متذمّر ومختنق. وتحضر ذات السارد ـ أحمدُ كشاهد على لحظة هروب مريم بعد أن تحايلتْ على «خالد» مدير الفندق فسرقتْ منه الأموال: «مريم أرجوك لا تفعلي. لقد جربتُ الضفّة الأخرى. إنّها ليست سوى بريق خادع. ثقي بي. لقد جرّبتُ. ـ ولكنني أريد أن أعيش تجربتي بنفسي. قالت وهي تضع حداً للكلام» (ص ٧٨). إن مريم بوضعها حداً للكلام مع «أحمد» قد وضعت حداً للوصاية. إنّها تجسيد لجيل يرفض الانصياعَ ولا يؤمن بالكلام الواعظ، بل يرغب في معايشة التجربة حتى أقصى حدودها.

فطنجة، بكل هذه المعاني التي أوردناها، هي الكرونوطوب الأكبر في الرواية، لأنّها الضابط الحقيقي لإيقاع الزمن المغربي من خلال فسيفساء تشكله وتنوّع مظاهره. إن طنجة مجال للعبور والامتداد في الآخر عبر جملةِ مكوّنات طبيعية وبشرية. «شيء ما يميّز طنجة عن العاصمة. الناس هنا يبدون أكثر أناقةً وتأدباً، والحياة لا ينظمها التوقيت الإداري، وجبال أوروبا واضحة قريبة على ممدّ اليد» (ص ١١).

وطنجة في الرواية هي الكرنوطوب الرمزي الفاضح لخيبات جيل استحالت الدنيا أمامه عتمةً، فراح يبحث عن مناطق الضوء لتنجيه من الإبادة النفسية البطيئة، والابتلاع الشرس، بواسطة واقع تفسّخت فيه كلُّ قيم الحبّ والجمال والخير فاستعاض عن ذلك بلعبة الأقنعة: «داخل القاعة كان كل الزبناء متنكّرين في أقنعة الحيوانات، فبدتْ كغابة يحيط فيها الوحوش بالطاولات الملأى بزجاجات الكحول والكؤوس يتنقل بينها النوادل الذين وإن لبسوا بذلات أكثر أناقة من الأيّام العادية، فإنّهم لم يخفوا أوجههم وراء الأقنعة. أجلتُ بصري بدون جدوى علّني أميّز مريم من بين الحيوانات الآدمية» (ص ٦١ ـ ٦٢).

إنّ **فراق في طنجة**، النّص الروائي الأوّل لعبد الحي مودّن، بكل هذه المقومات الجمالية والمرجعيات الدلالية، تؤشّر على إمكانيات تعبيرية، إذا ما توفّرتْ لها شروطُ التطوُّر والاغتناء والمداومة على الإنتاج، فإنّ بإمكانها إغناء التجربة الروائية المغربية والعربية على حدّ سواء.

فالواقعية التي تنشدها الرواية ليست واقعية محاكاتية، وإنّما هي واقعية تخلق واقعها من خلال ترصيف جديد لتكوينات تخييلية تتيح للقارئ إمكانية المشاركة في إعادة خلق الحكايات وإتمامها عن طريق البحث في التماثلات والتقاط اللحظات الهاربة، واستدعاء الصور المتفلتة وسط زحمة الحياة

١ ـ محسن جاسم الموسوي: **ثارات شهرزاد**. بيروت، دار الآداب، الطبعة الأولى ١٩٩٣، ص ٧٦.

وضـجر المدينة وقلق اليومي والمعيش. فالمشاهد في **فـراق في طنجـة** وإن بدت في عموميتها بسيطة، فإنّها «تمتلك مقوّمات الحداثة لا بصفتها النفسية، وإنّما بصفتها الأخرى التي تجعل النّص غريباً على الرواية العربية التقليدية، شاقّاً عصا الطاعة عليها، منشغلاً بنفسه، طيّعاً لذاته، متوافقاً مع رغبات الموجودين فيه، أي الشخوص أو العاملين»[1].

ولذلك فمهما كانت مستويات البناء تقليدية، فإنّ ذلك لا يمنعنا في الختام من الاعتراف بأنّ **فراق في طنجـــة** روايةٌ راهنتْ على بعض «أسئلة التحوّل والمغايرة» ضـمن سياق سؤال الحداثة في الرواية المغربية. ويبقى أهم سؤال احتفت به الرواية، في نظرنا، هو سؤال المتعة الذي أفتقدته تجاربُ كثيرةٌ مِن التجارب الروائية المغربية خلال العقدين الأخيرين وتراهن الآن على تنصيبه في مقدّمة انشغالاتها الجمالية.

مناقشة مداخلة عبد الحق لبيض

سأقدم مجموعة من الملاحظات حول هذه الرواية الهامة والمتميّزة وقد لاحظتُ أن الأخ عبد الحق لبيض قد لامس العديد من جوانبها المهمة.

فراق في طنجة رواية تختط لنفسها ثلاثة مسارات، وهي تتضافر مجتمعة لتشكيل العوامل الحكائية.

المسار الأول وأسميه: **البحث عن مادّة الكتابة**. ويبرز لنا في مطلع الرواية إذ نجد أنفسنا والراوي في طنجة يعيش مرارةَ فراق ماري له. وهو قد جاء إلى طنجة من العاصمة الرباط ليبحث عن مادّة للكتابة تعوّضه عن خيبة أمله «في سعادة مفقودة».

المسار الثاني: **تجربة للكتابة** وهي اللحظة التي يعيشها الراوي في الفندق حيث ينخرط في عالم الفندق وفضاء طنجة باعتبارها فضاء كلياً. فينسى، نسبياً، فراق ماري، ويصبح شخصيةً من شخصيات هذا الفضاء ويندمج في عالم لا يشغله سوى حدث واحد هو الاحتفال بليلة رأس السنة الميلادية، ويدخل في مغامرة مع فاطمة ويحبّ مريم كتعويض عن فراقه لماري.

المسار الثالث: **الأمر بالكتابة**. تستعجل مريم الراوي في الذهاب إلى بيت سليم لقضاء ليلة رأس السنة الميلادية وهو يحمل شرابه معه. وينتهي هذا المسار باحتراقٍ وفرار مريم بحقيبة النقود، وسقوط «أحمد» ودخوله إلى القرية في لحظة معيّنة. وفي المقهى يتبيّن ـ من أخبار الجريدة ـ وقوع جريمة، واختفاء مريم والمال والمدير والموظف جميعاً. ويأتي «الكوميسير» ليطلب منه كتابة ما حدث. ولا أعتقد أن هذه «نهاية بوليسية»، كما أشار الأخ عبد الحق لبيض في تدخله، ولكنّها بمثابة الأمر بالكتابة من خلال التجربة التي عاشها الراوي في فضاء طنجة.

داخل هذه المسارات الكبرى، والأخ عبد الحق لبيض قد لامس العديد منها، نجد هناك دوماً دعوةً إلى الكتابة بناءً على أمرياتٍ ما. فالكتابة هي بحث عن الذات وبحث عن المعنى. وفي هذا الجانب أرى أنّ الرواية تلتقي مع العديد من النصوص الروائية المغربية، وإنْ كان عبد الحي مودن يقدّمها لنا بخصوصية مختلفة وبلغة بسيطة وهادئة. وهنا أختلف مع عبد الحق لبيض في مسألة الراوي واللّغة. فالراوي الواحد وُظِّف هنا لقصديةٍ معيّنة، وهي رصد لحظة من لحظات تحوّل جيل بكامله وهذا الجيل يمكن أن نعثر عليه في العديد من النصوص الروائية المغربية الحديثة.

وداخل هذه المسارات الكبرى نجد العديد من التقابلات الجزئية: العلاقة ما بين الشرق والغرب، والمرأة والرجل، والمدينة والقرية، والحاضر والماضي... وإن كنّا لا نجد ماضياً وحاضراً وإنّما نجد قراءة للذات في كل مراحلها المستمرّة وهي متمركزة حول سلطة الأب. هذه العناصر جميعها تبيّن لنا أنّ هذه الرواية هي فعلاً إضافةٌ نوعيةٌ إلى الرواية المغربية وهمومها. وهي تسعى إلى أن تقدّم تجربة كتابية جديدة تبحث عن الذات في علاقتها بتاريخ تشكّلها وتطوّرها إلى الآن، وفي علاقتها بالمجتمع المغربي. ويبدو لي أنّ هذه هي السِّمة الأساسية التي تتميّز بها العديد من التجارب الروائية المغربية. ولا يسمح الوقت بالحديث عن العديد من العناصر الجمالية التي وظّفها الكاتب كما لاحظ ذلك، فعلاً، الأستاذ محمد برّادة والتي يمكن أن أختصرها في مصطلح «الاقتصاد الأدبي».

سعيد يقطين

١ ـ المصدر السابق، ص ٦٨.